

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Aldo Ruffinatto, Tríptico del ruiseñor. Berceo, Garcilaso, San Juan, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Biblioteca de Escrituras Profanas 6, 2007, 174 pp.

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/135624> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Aldo Ruffinatto, *Tríptico del ruiseñor. Berceo, Garcilaso, San Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Biblioteca de Escrituras Profanas 6, 2007, 174 pp.

I tre saggi che Aldo Ruffinatto raccoglie in questo volume ruotano attorno all'immagine suggestiva e pregena di significato dell'usignolo.

In Gonzalo de Berceo il *ruiseñor* è metafora dello stesso autore, con riferimento alla rigorosa precettistica del *mester de clerecía*. Con grande efficacia, Ruffinatto studia la valenza stilistico-espressiva e dunque le stesse competenze del Riojano, intavolando un dialogo ideale con tre critici: Dámaso Alonso, Brian Dutton e Isabel Uría Maqua. Da questa interessante prospettiva vengono sviluppate alcune questioni fondamentali relative al profilo e all'opera di Berceo: la necessità di superare la visione riduttiva che ne fa un abile maneggiatore di topoi (così Alonso, in risposta a quanto sostenuto da Ernst Robert Curtius in *Letteratura europea e Medio Evo latino*); quindi dissipare l'aura ingannevole che lo ritraeva come ingenuo e incapace di proiettarsi al di là del culto mariano e dei santi della tradizione a lui più vicina (così Dutton); fino alle posizioni che vedono nella sua intera produzione la prevalenza della componente teologica, liturgica e didascalica (così Uría Maqua). Da qui prende le mosse l'analisi di Ruffinatto che, basandosi sullo studio dei testi del Riojano, dimostra come l'elemento dottrinale sia dosato in modo vario a seconda del destinatario e delle finalità delle singole opere, in un'orchestrazione calibratissima, distante dalla pretesa ingenuità e dai meri interessi propagandistici o economici legati ai monasteri della zona, come dall'appiattimento didascalico di taglio puramente indottrinante, per articolarsi su piani diversi. E' il contesto, prodotto della convergenza di fattori differenti, quali il tipo di pubblico, di messaggio e delle conseguenti modalità espressive e stilistiche, in cui il singolo testo si colloca a svelare di volta in volta le competenze teologiche e dottrinali di Berceo, riportando alla luce la profondità e la ricchezza di una vera e propria tecnica da variazioni sul tema che ogni opera, come insieme di funzioni convergenti, richiede e al contempo implica.

Il secondo saggio è dedicato a chiarire questioni ecdotiche, relative ad alcuni versi di Garcilaso de la Vega: nella I Egloga si legge “Qual suele el ruiseñor con *triste* canto / quexarse, entre las hojas escondido...” (vv. 324-325) secondo la *Princeps* (del 1543), rispetto al “*dulce* canto” della lezione attestata dal *Cancionero de Lastanosa-Gayangos* (ms. 17969 della Biblioteca Nacional di Madrid, della seconda metà del XVI sec., verosimilmente 1577 *post quem*). Secondo Alberto Blecua (così poi anche Carlos Clavería), il canzoniere attesterebbe uno stadio primitivo, anteriore alla *Princeps*, a differenza di quanto dimostrato poi da Ruffinatto (seguito da Maria Rosso Gallo) che ne svela la natura di *descriptus*. Il filologo italiano rafforza ulteriormente la propria posizione, adducendo ulteriori argomentazioni ecdotiche (l'inclinazione del copista a intervenire modificando il testo, p.e. nel caso della sostituzione di *verdes hojas* con *verdes ovas*). Più oltre, anche la lezione “y **acabando**

/ el fugitivo sol, de luz escaso”, attestata dalla *Princeps* nella coda della I Egloga si rivela problematica: **acusando** nel Canzoniere (considerata lezione assurda e dunque dallo stesso Blecua che la interpreta come *acuciando* “facendo fretta”), si deve -spiega Ruffinatto- all'intervento del copista del Canzoniere, che aveva familiarità con la lirica petrarchesca (cfr. la canzone “Nel dolce tempo della prima etade”, dove al v. 112 si legge “Ivi accusando il fuggitivo raggio”), privo di senso nel contesto garcilasiano. Ruffinatto ipotizza quindi un **acatando**, che ricollega tutti i gerundi del passo a un unico soggetto, cioè i pastori (mentre *acabando* è riferito al *fugitivo sol*). Un esempio ulteriore è offerto dal v. 11 del sonetto “Como la tierna madre, quel doliente”; il verso nella *Princeps* recita “Assí a mi enfermo y loco pensamiento, / que en su daño [v]os pide, yo querría / quitalle a este mal mantenimiento”, mentre il Canzoniere legge “*este mortal* mantenimiento”. Basandosi sulla lezione dell'ed. Salamanca 1569, Ruffinatto emenda in “*aqueste mal* mantenimiento”, dove la caduta del digramma *qu* avrebbe provocato l'errore. L'analisi comparativa della *varia lectio*, dunque, permette al critico italiano di corroborare la propria ipotesi di emendamento e di ribadire al contempo l'antecedenza della *Princeps* rispetto al Canzoniere, da datarsi attorno all'ultimo quarto del XVI sec., riportando alla luce inoltre il profilo di un copista propenso a intervenire in vario modo sulla lezione dell'antigrafo, seguendo le proprie competenze stilistico-letterarie. Da tutto ciò -conclude il critico- si inferisce che deve necessariamente essere *triste* il canto del *ruiseñor* (così la *Princeps*) e non *dulce* (come legge invece il Canzoniere Lastanosa-Gayangos).

Il terso saggio, infine, è dedicato alla doppia redazione del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz, analizzato secondo la prospettiva ermeneutica della semiotica filologica di Cesare Segre. Da un lato abbiamo la versione primitiva dell'opera, denominata *Cántico A* (CA: ms. di Sanlúcar de Barrameda), dall'altro il *Cántico B* (CB: ms. delle Carmelitane Scalze di Jaén, Arch. n. 531 XVI-XVII sec.). L'edizione critica di Paola Elia del 1999, basata su criteri rigorosamente ecdotici, attribuisce maggiore autenticità a CA e considera CB una *refundición* che non rispecchia la volontà dell'autore, a differenza della posizione opposta sposata dai carmelitani spagnoli. CB, di fatto, aggiunge una strofa tra la X e la XI di CA e attesta la dislocazione di altre strofe in punti diversi del poema. Lo spostamento delle strofe è spiegato fondandosi su motivazioni teologico-dottrinali (tranne da Elia, che resta aderente al criterio filologico), mentre Dámaso Alonso aveva sottolineato il netto scadimento estetico e poetico dell'operazione attuata in CB.

In questa ottica, e come verifica ulteriore e definitiva, si colloca l'indagine aderente alla semiotica filologica proposta da Ruffinatto. CA diventa dunque sistema del testo (S1), mentre CB si configura come diasistema di primo grado (D) -in quanto innesto su S1 del sistema di un *refundidor*-. Come è noto, San Juan è mosso dal desiderio di realizzare l'unione dell'anima con Dio in questa vita e di esprimerla; ciò rende impraticabili i tentativi razionali di riuscirvi e orienta la ri-

creazione verso l'impiego della sostanza verbale in modo da trasformare in 'dicibile' l'esperienza mistica, per sua stessa natura ineffabile.

Così, nel Primo quadro si profila la ricerca dell'amato; la parola infrange i vincoli razionali che la legano al linguaggio comunicativo, proiettandosi nella sfera del linguaggio poetico e il tema del doppio diviene riflesso del soggetto e dell'Altro. Nel secondo quadro si dà l'apparizione e l'identificazione dell'oggetto amato, con il conseguente neutralizzarsi dell'opposizione dentro/fuori come di quella protagonista/antagonista, da cui l'invocazione dell'oggetto che finisce per pervadere tutto, in virtù delle sequenze attributive che lo descrivono (ricche di ossimori). La comparsa dell'amato tratteggia un universo percepibile ma non razionalizzabile e che si concretizza nella parola poetica; si tratta di uno spazio che non conserva più referenti esterni, ma che è stato completamente introiettato nella dimensione simbolica auto-referenziale. Nel terzo quadro, poi, si attua l'unione degli amanti, per cui il confine tra linguaggio poetico e linguaggio mistico viene identificato dalla capacità della parola di liberarsi da tutto ciò che è umano, con uno scollamento massimo dal linguaggio e dalla comunicazione comune. Nel quarto quadro, infine, avviene la trasformazione dell'amato nell'amata: gli attributi dello sposo e della sposa si confondono, fino a giungere all'unità, alla *soledad* dell'unione mistica, per cui la solitudine diviene sintomo dell'annullamento, da cui scaturisce il canto più soave. Nell'epilogo viene quindi profilato il vero volto di Aminadab, depositario del vuoto, del nulla, che consente di arrivare al tutto attraverso una violenta contrapposizione tra presenza e assenza. Ci si trova infatti in una dimensione in cui la negazione assoluta è fondamentale perché il miracolo dell'unione possa compiersi: l'*hortus conclusus* e la fonte sigillata del Cantico dei Cantici nella ri-creazione di San Juan si aprono e si concedono senza riserve a chi sa penetrarvi.

Il riflesso erotico del testo di partenza (il Cantico dei Cantici) è divenuto *llama de amor viva* in CA, testo d'arrivo, e la sublimazione dell'eros ha concretizzato il miracolo. L'alterazione di questo equilibrio (in CB) porterà al disastro estetico cui alludeva Alonso e il ricorso alla semiotica filologica nella scelta ermeneutica di Ruffinatto consente di corroborare da una prospettiva inedita questo assunto. Resta da dare un volto al *refundidor*: la natura di sistema in cui *tout se tient* -secondo la formula saussuriana- di CA rende difficile dar credito all'ipotesi che il rimaneggiatore possa essere lo stesso San Juan, come ha dimostrato Paola Elia in termini ecdotici e Dámaso Alonso in termini estetici e come Aldo Ruffinatto dimostra a sua volta servendosi della semiotica filologica applicata al testo poetico, che svela come la versione B del *Cántico Espiritual* si configuri come $D = S1 + S2$, cioè un Diasistema frutto dell'innesto sul Sistema del Testo (CA) del Sistema del Rimaneggiatore, in questo caso non identificabile con l'autore.

Tre casi, quelli raccolti nel volume, suggestivi e illuminanti, che da prospettive inedite svelano o confermano in modo decisivo posizioni critiche su realtà testuali complesse, in altrettanti grandi

autori come Berceo, Garcilaso e San Juan, in un *excursus* cronologico che si estende dal Medioevo al pieno Rinascimento.